

La paternidad divina hecha hombre. Dos nuevas pinturas de Miguel Cabrera y Juan Patricio Morlete en Sevilla.

FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ
Universidad de Granada

Resumen: Desde los inicios de la presencia española en América, el culto a San José arraigó gracias al papel que desempeñaron las órdenes religiosas para lograr que los valores de este personaje empatizaran con las necesidades espirituales de aquellos habitantes. Con la institución de su patrocinio sobre el virreinato de Nueva España aumentaron considerablemente las representaciones pictóricas, siendo en el siglo XVIII cuando la escuela novohispana, influenciada por los modelos murillescós, difundiera una composición acorde con la devoción doméstica, en la que se ponía de relieve la faceta paternalista de San José con el Niño como corredor de la Humanidad y ejemplo de virtudes.

Palabras clave: Pintura, Nueva España, Culto, San José, Iconografía, Significados, Hallazgos.

Abstract: From the beginning of the Spanish presence in America, the devotion to Saint Joseph proliferated thanks to the role that performed the religious orders to achieve that the values of this personage empathized with the spiritual needs of those people. With the establishment of its sponsorship on the Viceroyalty of the New Spain enlarged considerably their pictorial representations, being in the 18th century, when the esthetics novohispana, influenced by Murillo, to diffuse a harmonious model with the domestic devotion in which was put of relief the paternalistic facet of San José with the Child as corredor of the Humanity and model of virtues.

Key words: Paintings, New Spain, Devotion, Saint Joseph, Iconography, Meanings, Findings.

Con el nombre de San José de los Naturales, fray Pedro de Gante fundó en 1523 una capilla para el aprendizaje de los nativos en la recién conquistada Tenochtitlán, a partir de este hecho quedaría patente la hegemonía del carpintero de Nazaret sobre el resto del santoral desde el momento de la evangelización. Este recinto, primero desde el que se predicó la Palabra de Dios en todo el virreinato, fue, en palabras de Cuadriello, no solo la garantía de que los padres seráficos llegarían a un “buen puerto” desde el cual emprender sus misiones tras la larga travesía oceánica, sino

que también, por tener a dicho padrino, un lugar significativo que se anunciaba como “cuna de la cristiandad en América, por los millares que allí nacieron para Cristo”.¹ Una vez declarado protector de la conversión de los indios y patrono del reino, San José mantendría su custodia sobre la Nueva España e intervendría con multitud de milagros en la tarea de aculturación que indirectamente se le había encomendado. Será durante la época barroca cuando la intelectualidad criolla enfatice esta idea, recordando entre otras su intervención en el naufragio de dos frailes franciscanos frente a las costas de Flandes, entendida como una señal de los muchos prodigios que acompañarían a los religiosos una vez establecido su patrocinio.² Así concluye el mismo autor esta reflexión apuntando que “el señorío josefino sobre los pueblos gentiles, en virtud de su prefigura bíblica como ministro en Egipto, se corroboraba en el carácter fundante que mantuvo junto a Cortés y que lo colocaba con el indiscutido título de *virrey de las Indias*”. De este modo, la orden seráfica se sintió heredera de un culto que ya desde el medievo había llevado a los Santos Padres a promover las virtudes y el ejemplo de San José como modelo a seguir en la vida monástica, soportada en las tres reglas que encarnaba a la perfección: pobreza, obediencia y castidad.³

A lo largo del siglo XVII, debido a la repercusión que tuvo la obra *Summa de donis Sancti Josephi*, publicada por el dominico Isolanus en Pavía en 1522, y al empuje que místicos como Santa Teresa dieron a su figura, de ahí que las principales casas americanas de la descalcez carmelita se intitularan bajo su nombre, la exaltación espiritual de San José como esposo de la Virgen María y padre putativo de Cristo derivó en un repertorio iconográfico donde proliferó la plasmación de diferentes pasajes de su vida.⁴ Estas series hagiográficas tomadas de las fuentes bíblicas y en mayor parte de los evangelios apócrifos, fueron realizadas por los artistas novohispanos a partir de grabados europeos y tuvieron entre sus temas más frecuentes los Desposorios, el Sueño o la Visión, la Huida a Egipto y el Tránsito del santo confortado en el lecho por la Virgen María y su Hijo.⁵

El fervor hacia los santos promulgado por el espíritu postridentado haría que su faceta como mero “coprotagonista del Nacimiento e Infancia de Jesús” evolucionara hacia un mayor protagonismo individual, surgiendo las primeras representaciones donde aparece de cuerpo entero, vestido con túnica y manto marrón, y apoyado en la vara florida, mientras

1. CUADRIELLO, J.: “Tierra de prodigios. La ventura como destino”, en VV.AA.: *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de Nueva España, 1680-1759*, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1999, p. 181.

2. La obra fue realizada por el pintor Francisco Ambrosio Núñez en el año 1708. Id. cat. 88.

3. CARRILLO OJEDA, C.: *Cronología Josefina Mexicana (1523-2000)*, Centro de Investigaciones y Estudios sobre San José, México, 2003, p. 111.

4. CAMÓN AZNAR, J.: “San José en el Arte español”, *Goya*, núm. 107, Madrid, 1972, pp. 306-313.

5. Algunos de estos ejemplos se encuentran en el Museo Nacional del Virreinato, tal es el caso de la *Visión de San José*, de José Juárez, y el *Tránsito de San José*, firmado por un descendiente del anterior, José Rodríguez Juárez. VV.AA.: *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Tomo I, Siglos XVI, XVII y principios del XVIII*, México, 1992, p. 125. Véase también una amplia selección en SCHENONE, H.: *Iconografía del arte colonial. Los Santos. Vol. II.*, Fundación Tarea, Buenos Aires, 1992, pp. 492-499.

guía de la mano al Niño Jesús, con una pequeña cruz premonitoria de su muerte, en su peregrinaje.⁶ Dicho modelo sería utilizado por los principales pintores y escultores de las escuelas peninsulares, destacando al frente de ellos al sevillano Bartolomé Esteban Murillo, que supo plasmar en sus diseños no solo los dictámenes de tratadistas y teólogos, como Pacheco o Interián de Ayala, a la hora de representar al santo como un bello joven, con el pelo largo, barbado y con rostro inexpresivo en lugar del anciano de los Evangelios,⁷ sino también algunas fuentes grabadas, como menciona Navarrete en el caso de una estampa de Adam Elsheimer.⁸ Este esquema también llegaría a la Nueva España, donde rápidamente se convirtió en una de las fuentes iconográficas que los artistas materializaron tanto en las tallas de las portadas de los cenobios carmelitas como en pequeños cuadros de devoción doméstica.⁹ Curiosamente, uno de los ejemplos más antiguos firmado por Juan Correa en 1685, se encuentra en la ermita de la Virgen de la Oliva en la localidad gaditana de Vejer de la Frontera, donde fue enviado haciendo pareja junto a un San Juan Bautista como donación de Juan de Vargas González y su mujer, Ángela Paris Ramírez.¹⁰

No obstante, si en esta primera representación se iba a situar al santo varón en actitud itinerante como protector del Hijo, otra de las composiciones que alcanzaría un mayor grado de aceptación será aquella en la que se coloque de pie, con el Niño semidesnudo en sus brazos, de forma apoteósica, transformado, como apunta Roda, en “expositor y trono de la Divinidad”, dentro de un espacio celestial rodeado por un coro de ángeles que portan sus atributos.¹¹ Sería el más afamado de los maestros mexicanos dieciochescos, Miguel Cabrera, quien impulsara este tema acompañado de ciertas variantes que irían difundiendo paulatinamente un prototipo cada vez más humanizado. Estas realizaciones iban a tener como soporte láminas de cobre de formato medio (aprox. 50 x 40 cm), como puede verse en algunas de las versiones realizadas por el pintor en su época de

6. RODA PEÑA, J.: “A propósito de una escultura dieciochesca de San José”, *Laboratorio de Arte*, núm. 5, 2, Universidad de Sevilla, 1992, p. 369.

7. Carmona reseña en su manual: “Era, por tanto, necesario figurarse a San José como un hombre joven, pues “mal se pudiera salvar la buena fama de la Virgen”, dice Pacheco, “y un hombre de ochenta años no había de tener fuerzas para caminos y peregrinaciones y sustentar su familia con el trabajo de sus manos”. En consecuencia, aconsejaba pintarlo “de poco más de treinta años”; e Interián de Ayala, en “edad perfecto y varonil, esto es, según me parece, de cerca de cuarenta años”, pues es la edad en la que se alcanza la mayor perfección en las fuerzas del cuerpo y las virtudes del alma”. CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los santos*, Istmo, Madrid, 2003, p. 230.

8. Esto puede comprobarse no solo en algunos dibujos del pintor sevillano conservados en la Biblioteca Nacional o el Museo del Louvre sino en algunos lienzos como los del Ermitage y una colección particular madrileña. NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, pp.260-261.

9. SEBASTIÁN, S.: *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid, ed. 2007, p.188.

10. QUILES GARCÍA, F.: “Sevilla, lugar de encuentro artístico entre la Vieja y la Nueva España (ss.XVII y XVIII)”, en FÉRNANDEZ, M. A.; GARCÍA-ABASOLO, A. y QUILES, F.: *Aportes humanos, culturales y artísticos de Andalucía en México, Siglos XVI-XVIII*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2006, pp.222-223.

11. RODA PEÑA, J.: Op. cit. p. 370.



Fig. 1. Miguel Cabrera, *San José con el Niño*, ca. 1755. Museo Soumaya.)

apogeo artístico, caso de una obra firmada en 1752 localizada en el mercado del arte y de otra perteneciente a los fondos del Museo Soumaya de la ciudad de México.¹²

Tanto en éste como en los ejemplos que se comentarán posteriormente, la finalidad de este planteamiento se encontraba en mostrar la paternidad de San José sujetando al Niño Jesús después del nacimiento, indicando una actitud de resignación, cabizbajo y con los ojos entreabiertos, mientras acata con humildad y sencillez los designios del Padre. También Cabrera, versionará más adelante otro diseño con un formato ovalado, en serie con un San Joaquín y una Divina Pastora, en el que demuestra un mayor preciosismo en la delineación de las figuras, con el santo sentado y el Niño dormido en su regazo, creando en el espacio celestial una atmósfera intimista cargada de sensibilidad.¹³ Al igual que en otros asuntos, esta composición servirá a sus seguidores, principalmente a José de Paéz, para crear otros modelos que enmarcan a ambos personajes en un paisaje idealizado o en un espacio arquitectónico, con el Niño Jesús suspendido en un montículo de nubes, como aparece en sendas pinturas del Museo Nacional del Virreinato y de la colección Blaisten.¹⁴

El grado de complejidad iconográfica que fue alcanzando la pintura novohispana a lo largo del siglo XVIII, unido al empuje devocional hacia el Patriarca, derivó en un nuevo modelo iconográfico donde éste figuraba como patrono del gobierno eclesiástico y civil no solo novohispano, sino en algunos casos de toda la Iglesia americana.¹⁵ Para ello se tomó como referente el esquema de la Mater Misericordiosa, colocando al santo en el centro, sentado sobre un trono de nubes, con el Sol y la Luna a los pies, la vara florida como cetro de poder y el Espíritu Santo en el pecho. En la parte superior, la Virgen María y Jesucristo se disponen a coronarlo bajo la atenta mirada de Dios Padre, mientras que en un amplio manto sujetado por ángeles quedan amparados de forma jerárquica los personajes retra-

12. Véanse ambas piezas en: http://www.arcadja.com/auctions/es/cabrera_miguel/artista/37187/ y LARA ELIZONDO, L.: "Herencia plástica del México colonial. Renovaciones a tres siglos de distancia", en LARA ELIZONDO, L. (coord.): *Visión de México y sus artistas. Tomo V. Herencia plástica del México colonial. Renovaciones a tres siglos de distancia*, Qualitas Compañía de Seguros, México, 2004, p. 184. Además de este último, cítense entre otras monografías sobre la extraordinaria trayectoria del pintor oaxaqueño: CARRILLO GABRIEL, A.: *El pintor Miguel Cabrera*, INAH, México, 1966; TOVAR DE TERESA, G.: *Miguel Cabrera, pintor de Cámara de la Reina Celestial*, Inver México, México, 1995; TOVAR DE TERESA, G. (coord.): *Repertorio de artistas en México*, vol. I, Bancomer, 1995-1997, México, p. 192; MARTÍ COTARELO, M.: *Miguel Cabrera. Un pintor de su tiempo*, CONACULTA, México, 2002.

13. VV.AA.: *Catálogo comentado del arcervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo II*, Conaculta, México, 2004, pp. 144-148.

14. <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp>; <http://www.virreinato.inah.gob.mx:8080/mnvisi/pinturaInternet/principio.jsp>.

15. En el virreinato del Perú fue el pintor potosino Gaspar Miguel de Berrío el encargado de repetir este último tema en tres obras similares conservadas en el monasterio de San Mónica de Potosí, el Museo Colonial Charcas de Sucre y el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. VV.AA.: *The Arts in Latin American 1492-1820*, Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 443.

tados.¹⁶ Sin duda alguna, de todos los maestros novohispanos fue José de Ibarra quien mejor interpretó esta representación en el lienzo de medio punto para la capilla dedicada al santo en la iglesia del noviciado jesuita de Tepotzotlán. En palabras de Burke, parece que el pintor “desarrolló una especialidad en los cuadros de patrocinio (...) donde añadió mucho interés a su composición al realizar cada retrato individualmente, relacionando los retratados naturalmente con motivos de conversaciones y gestos”.¹⁷

También Miguel Cabrera adoptó este recurso del protectorado josefino, desacralizando en cierta medida al regio varón, al despojarlo del contenido emblemático y colocar al Niño Jesús en su brazo izquierdo. Entre otros existen varios cuadros con idénticas características encargados por sus principales comitentes, la orden jesuita, localizados en el Colegio Carolino de Puebla, el Museo de Guadalajara y la iglesia de San José de Torreón en el estado de Coahuila.¹⁸ Por último, sería un maestro de la generación posterior, José de Alzibar, el que “como un reconocimiento a su consistente trabajo para los padres oratorianos”, recibió en 1767 el encargo de realizar el magno patrocinio sobre la casa de San José el Real, hoy en la Pinacoteca de la Profesa, con un repertorio de magistrales retratos de todos los congregantes.¹⁹

En su obra sobre la iconografía del arte colonial, Schenone comenta sobre San José que “el otro tipo, quizás más difundido es el que lo muestra de medio cuerpo llevando al Niño en sus brazos”, pues será en éste donde más predominen los aspectos sentimentales.²⁰ Como en otras ocasiones, las fuentes grabadas fueron las encargadas de propagar esta composición donde el santo, sujetando una vara de azucenas, símbolo de pureza y castidad, muestra a su lado la figura del Niño, sentando en su brazo o de pie, tal y como aparece en un estampa de Diepenbeek con la inscripción “*Es el hombre que ha llevado a aquel que abraza a todo el Universo*”.²¹ Como en los casos referidos serían Murillo y su obrador los encargados tanto de difundir como de llevar el tema a su máxima expresión artística, como puede comprobarse en sus lienzos del Ringling Museum de Sarasota o la Fundación Lázaro Galdiano, entre otros.

Una de las primeras versiones novohispana de esta iconografía, todavía con ciertos rasgos arcaizantes, firmada por el pintor Nicolás Rodríguez Juárez, precursor de numerosos diseños posteriores, se encuentra en los depósitos de la fundación nicaragüense Ortiz Gurdian.²² Sin embargo, no fue hasta principios del siglo XVIII cuando José de Ibarra se hiciera partícipe de este prototipo, destacando entre sus ejecuciones un cobre que

16. SCHENONE, H.: Op. cit. pp. 498-499.

17. BURKE, M.: *Pintura y escultura en Nueva España, El Barroco*, Col. Arte Novohispano, Azabache, México, 1992, p. 152-153.

18. <http://esposoypadre.blogspot.com/2009/02/restauracion-de-la-obra-patrocinio-de.html>; VELAZQUEZ CHAVES, A.: *Tres siglos de pintura en México*, México 1939, foto 23. <http://cronicadetorreon.blogspot.com/2009/03/san-jose-en-la-iconografia-lagunera.html>. A estos debe sumarse otro en la colección Andrés Bello de Puebla de los Ángeles.

19. VV.AA.: *Catálogo comentado del acervo...* Op. cit. p.73.

20. 491

21. MALE, E.: *L'art religieux de la fin du XVI siècle; du XVII siècle et XVIII siècle*, Paris, 1951. Cit por SCHENONE, H.: Op.cit. p. 491.

22. http://www.fundacionortizgurdian.org/fundacion.es/pinturareligiosa_nuevo_mundo/44



Fig. 2. Miguel Cabrera. *San José con el Niño*. ca.1750.
Paradero desconocido..

hace pareja con la Virgen de Belén en una colección particular sevillana.²³ Tal y como sucediera con otros ejemplos, el pintor tuvo como referencias la multitud de estampas europeas existente en los talleres novohispanos, principalmente sobre composiciones de Rubens, y la obra exportada del taller de Murillo.²⁴ Aunque no hayan sido localizadas referencias documentales de la influencia ejercida por el repertorio del maestro sevillano sobre el gremio novohispano, Mues señala que “es evidente que tomaron de éste algunas pautas, plasmadas en la idealización de los rostros, el uso de los colores más claros, pastel y las pinceladas más sueltas”.²⁵ Además, a todo ello se sumaba que las condiciones históricas, sociales y religiosas de la época fueron adecuadas para recibir los cánones murillescos, rebosantes de la armonía y ternura que acabaría por caracterizar la pintura mexicana del setecientos.

En el Museo de América de Madrid existe un cobre de pequeño formato de la que pudiera ser una de las primeras interpretaciones de Miguel Cabrera sobre este asunto. Dentro de una orla ovalada, recurso utilizado para enfatizar aún más la idea de cuadro devocional doméstico, San José rodea con su brazo izquierdo al Niño, que aparece sentado sobre un cojín, en una pequeña mesa junto a un recipiente con frutas.²⁶ En esta especie de retrato divinizado el maestro supo entender a la perfección la misión del santo como custodia del Hijo de Dios, aunque se aprecie tras los rostros idealizados cierta ausencia de un vínculo emocional entre ambos. De este modo, Cabrera no solo demostraba ser un magnífico conocedor de la teoría artística sino que según Lara, “también se prestaba a cumplir a la perfección su labor: comunicar los mensajes de Dios”. Por otro lado, serían la suavidad y candor espiritual expresado en sus personajes lo que provocaría una aceptación total por parte de sus espectadores. Es por ello que sus mecenas, principalmente la nobleza criolla, los jesuitas y el arzobispo Rubio y Salinas, encontraran en sus conceptos de lo ideal, de la belleza y de la espiritualidad, al artista capacitado no solo para asumir grandes compromisos, sino también a un fiel intérprete de la llamada que invitaría a buscar la salvación del alma.²⁷

Recientemente, fueron exhibidas en el mercado del arte otras dos obras de Miguel Cabrera, de desigual calidad artística, donde el modelo

23. PÉREZ CALERO, G.: “Dos obras desconocidas del pintor mejicano José Ibarra”, *Gades*, núm. 9, Cádiz, 1982, pp. 267-270.

24. Sobre la presencia de pinturas barrocas de la escuela andaluza véase un reciente estudio en: SUÁREZ MOLINA, M. T.: “La pintura barroca andaluza en las colecciones mexicanas”, en LÓPEZ GUZMÁN, R. (coord.): *Andalucía y América. Cultura artística*, Atrio, Granada, 2009, pp.31-49.

25. Además señala que desde esta época se pensaba que debió existir un vínculo entre pintores españoles e Ibarra, tal y como apunta el comentario de Cayetano Cabrera y Quintero al afirmar que Ibarra “fue Murillo de la Nueva España hasta en su fisonomía y su estatura”. MUES, P.: *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura*, CONACULTA, México, 2001, pp. 16-17.

26. GARCÍA SÁINZ, C.: *La pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, p. 58. Inventario 00017.

27. LARA ELIZONDO, L.: Op. cit. p.187.

aparece ya estandarizado, revelando más importancia al Niño Jesús que aparece vestido con una especie de túnica transparente salpicada de flores, con un brazo sobre el globo terráqueo, y en actitud de bendecir.²⁸ En ambas pueden comprobarse lo que la autora anterior refirió en cuanto a las variaciones de la calidad artística del maestro, ya que su pincel “seguro y experimentado, produjo una gran cantidad de obras de una gran altura plástica, dignas de contundentes elogios; pero también su firma se encuentra plasmada en algunas piezas que nos sorprenden por su débil perspectiva, sus errores de anatomía y una pobre iluminación, no congruentes con el portento y la congruencia que se observa por lo general en su trabajo”.²⁹ Esta idea ya fue sugerida por Toussaint, para quien el ingente número de obras que llevan la firma de Cabrera y las fechas de algunas de ellas, llevaron a los historiadores a pensar sobre un taller con numerosos oficiales que ejecutaban rápidamente multitud de diseños según los dictámenes del maestro: “Cabrera hace algunos, toca otros y firma aquellos que le parecen mejores, sean o no suyos. Además, el decoro profesional, por lo que se refiere a originalidad, no existe; se copia todo, grabados y pinturas, cuadros europeos y coloniales; se hacen repeticiones de la misma obra, y no dos o tres veces, sino cuantas son necesarias”. A propósito de ello describe un ejemplo muy adecuado para este estudio: “El caso del San José que existe en una capilla anexa al Sagrario de México es típico: a una mala copia de la Virgen de Belén de Murillo, se le han puesto barbas, se le ha agregado una vara de azucenas y ¡cátate ahí al santo! No es posible decir más”.³⁰

La primera de las obras inéditas aportadas se encuentra en uno de los muros del coro bajo del monasterio de dominicas de Madre de Dios en Sevilla. Esta clausura fue una de las más prósperas de la ciudad debido a la relevancia de la clase social de sus religiosas, entre las que casualmente se encontraba una de las hijas del conquistador de México, doña Catalina Cortés, que junto a su madre doña Juana de Zúñiga, se encuentra sepultada en el presbiterio de la iglesia conventual.³¹ La vinculación comercial existente entre la capital hispalense y los virreinos americanos propició que entre otros recintos religiosos llegaran a los conventos numerosos legados artísticos, compuestos principalmente por lienzos de la Virgen de Guadalupe y piezas de orfebrería.³² Con toda probabilidad este pudo ser el cauce por el que llegó esta obra, si se atiende además al marco de rocallas de mediados del siglo XVIII acorde con su fecha de ejecución, como también puede que sea el del suntuoso conjunto de bandeja, vinajeras,



Fig. 3. Miguel Cabrera. *San José con el Niño*. Detalle. ca.1760. Convento Madre de Dios.

28. <http://www.mutualart.com/Artist/Miguel-Cabrera/65B2B7B164B0038F/Art-works>

29. LARA ELIZONDO, L.: Op. cit. p.189.

30. TOUSSAINT, M.: *Pintura colonial en México*, UNAM, México, 1990, p.166.

31. BENJUMEA CALDERÓN, C. y BENJUMEA CALDERÓN, J. A.: *El Real Monasterio de Madre de Dios de Sevilla*, Guadalquivir, Sevilla, 2004, pp. 26-27.

32. MONTES GONZÁLEZ, F.: “Pintura virreinal americana en Sevilla. Contexto, historiografía y nuevas aportaciones”, *Archivo Hispalense*, núm. 276-278, Diputación de Sevilla, 2008, pp.255-279.



Fig. 4. Miguel Cabrera. *San José con el Niño*. ca.1760. Convento Madre de Dios.

campanilla y cáliz de plata dorada y filigrana o de la arqueta relicario de carey y plata que custodian en su tesoro. A pesar de ello, no se puede desestimar la hipótesis de una donación particular posterior, como ocurre con la conocida talla de la Virgen de Copacabana, regalada por una monja a principios del siglo pasado, y venerada en un altar muy cerca del lienzo comentado.³³

Aunque no se encuentre autografiada, las características estéticas del lienzo permiten relacionarlo directamente con la factura de Miguel Cabrera. Comprobado a través de análisis comparativos con las tres obras referidas anteriormente, no cabe duda de que se trata de una de las representaciones de mayor calidad artística de cuantas existen documentadas acerca del tema, exenta además de cualquier intervención del taller. La belleza varonil del santo que torna delicadamente su característico rostro ovalado se suma al soberbio dibujo del Niño Jesús, con cabello rubio y llamativos ojos azules, vestido con la habitual prenda floreada y colocado prácticamente en posición frontal. Las similitudes estilísticas entre éste y los de su serie de castas resumen el esfuerzo del artista por dotar al Niño de un aura majestuosa, en el que podría considerarse uno de sus más importantes “retratos a lo divino”, cargado de una intensidad expresiva contenida por la ternura de la escena.³⁴ Además de la característica vara de azucenas y el globo terráqueo, sobre el que apoya el brazo infantil en señal de su poder, la obra esconde otra serie de significados no solo en la actitud desafiante del Niño frente al recogimiento del padre, sino en las manos de ambas figuras que bendicen al espectador advirtiéndole de la futura “Victoria” de Cristo sobre el pecado.

Esta obra de San José con el Niño es el reflejo de la dicotomía existente entre “el idealismo convencionalmente plasmado y la tendencia naturalista” que caracterizaba la técnica de Cabrera, y a través de la cual consiguió que quienes observaban sus iconos pudieran llegar a reconocer en ellos su condición intrínseca de seres eternos y compasivos, al mismo tiempo que ofrecían un alivio ante la imagen castigadora de la Iglesia y su obsesión apocalíptica del fin del mundo.³⁵ Además, en esta muestra pictórica podría encontrarse la respuesta a la siguiente reflexión de Tovar: “Para simbolizar esa imagen sacralizada, los artistas novohispanos del siglo XVIII recurrieron a formas más humanas, las de una belleza convencional, entendida como idealización. El imperativo de esas formas caracteriza a la obra de Miguel Cabrera, artista que entendió que lo sagrado era bello, convencionalmente, al grado de formular fisonomías y aplicarlas a cualquier advocación”.³⁶

33. BENJUMEA CALDERÓN, Carmen y BENJUMEA CALDERÓN, José Antonio: Op. cit. pp. 121, 136-137.

34. Asimismo, podrían encontrarse otros paralelismos con los niños que en sendas pinturas ovaladas procedentes del convento de San Francisco custodia la catedral de México con las alegorías marianas de Regina Angelorum y Regina Patriarcharum. LARA ELIZONDO, L.: Op. cit. pp. 174-175.

35. CARRILLO Y GABRIEL, A.: Op. cit. p. 30.

36. TOVAR DE TERESA, G. (1995): Op. cit. p. 84.

La segunda pintura consiste en un óleo sobre cobre perteneciente a una colección particular sevillana. Aunque no se haya podido establecer un vínculo con algún antepasado indiano entre sus propietarios actuales, es evidente que debió formar parte de algún legado de ultramar, pues entre otras piezas existe un cobre de la Virgen de Guadalupe próximo al pincel de Mateo Montedesoca.³⁷ A simple vista se puede advertir en esta obra la fuerte influencia de Cabrera, quién según Tovar “no sólo se impuso como dictador de la pintura, sino que, cosa peor, estableció los cánones que había de seguir el arte pictórico y ahogó así a talentos artísticos, que, a causa de eso, no pasaron de ser mediocridades”.³⁸ En las efigies de San José con el Niño sus continuadores copiarían repetidamente los diseños establecidos por éste, creando obras de menor calidad con composiciones monótonas y faltas de originalidad.³⁹

Afortunadamente, la firma recogida en la parte inferior derecha del cobre no deja duda de su autoría a cargo de unos de los pintores aludidos en la cita anterior, Juan Patricio Morlete y Ruiz. Aunque la inscripción que reza “Jn. Patr. Pingt.” pueda llevar a la confusión, ha podido ser corroborada con la presencia del mismo texto en un lienzo de la Virgen de Guadalupe localizado en el convento de Madres Capuchinas de Plasencia.⁴⁰ Este pintor mestizo formó parte de grupo de los representantes más distinguidos de la escuela novohispana de la segunda mitad del siglo XVIII, pues su nombre, junto a los de Cabrera y Vallejo, se encuentra entre los que rubricaron los primeros documentos que perseguían la liberalidad del arte de la pintura, como el acta de la Academia refundada en 1754 y los estatutos de gobierno de la misma.⁴¹ A todo ello se sumaría el valor de sus copias de la Virgen de Guadalupe, ya que se encontró entre el selecto grupo que estuvieron en contacto directo con el sagrado áyate durante la inspección dirigida por Miguel Cabrera.⁴² Como cita Toussaint, Morlete fue un notable maestro al que algunos como Mateo Herrera en su *Catálogo* inédito lo consideraron superior al mismo Cabrera: “Cuando se abusaba tanto de las coloraciones falsas y chillonas, y del dibujo flojo y sin expresión, Morlete Ruiz presenta el raro caso de dibujar



Fig. 5. Mateo Montesdeoca.
Virgen de Guadalupe. s. XVIII.
Colección particular.

37. Véanse otras obras del mismo autor en GONZÁLEZ MORENO, J.: *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Junta de Andalucía, Jerez de la Frontera, 1991, p. 84.

38. TOUSSAINT, M.: Op. cit. p. 167.

39. Sírvase entre otros ejemplos los conservados en el Museo Nacional del Virreinato o una obra firmada por Miguel de Herrera en 1778 en el Philadelphia Museum. VELÁZQUEZ CHÁVEZ, A.: Op. cit. fig. 120.

40. BAZÁN DE HUERTAS, M. y TERRÓN REYNOLDS, M. T.: “Obras de arte inéditas en Conventos de Plasencia”, *Norba-arte*, núm. 12, Universidad de Extremadura, 1992. Además existe otra guadalupana en un muro del coro de la Iglesia parroquial de Santa María Ulibarri en Durango con la firma “Jn. Patr. Morlete. pingto. a. 1763”. GONZÁLEZ MORENO, J.: Op. cit. id. p. 81. Finalmente, en el Museo de América hay otra pintura de la Dolorosa autografiada: “Joan Pattri. Mor Pinxt Ann 1765”. GARCÍA SÁIZ, C.: Op. cit. p. 86.

41. MUES ORTS, P.: *La liberalidad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, Universidad Iberoamericana, México, 2008, p. 402-411.

42. VV.AA.: *The Arts in Latin American...*, Op. cit., p. 393.



Fig. 6. Juan Patricio Morlete.
San José con el Niño. ca.1765.
Colección particular.

correctamente y de pintar sus obras con sobriedad, en una entonación gris no exenta de buen gusto”.⁴³

Tomando como apunte dicha alusión, en esta lámina sobresalen los primeros matices de ese proceso de relajación de la pintura novohispana que, despojada de cualquier elemento emblemático característico de su período de mayor barroquización, la dignificaría a expensas de los principios academicistas. Si el esquema empleado por Morlete no difiere de los anteriores, la representación de San José, con rostro firme y delicado, ya no es la del hombre resignado que ofrece al Hijo de Dios, sino la de un padre que acuna con delicadeza en su manto a un pequeño niño dormido e indefenso. En este sentido, no existirán actitudes de bendición ni de poder, incluso la vara florida ha pasado a un segundo plano, sino que se representa al que es llamado “refugio de los afligidos”, tal y como apunta la inscripción latina de la cartela situada en la parte inferior de la orla: “Refugium afflictorum”. Incluso el Niño Jesús se lleva la mano al pecho en señal expiatoria mientras vela en su sueño por toda la Humanidad. Con todo ello, esta obra piadosa quedaría en consonancia perfecta con la mentalidad cortesana tardobarroca, envuelta en una dimensión espiritual que, como bien apunta Tovar acerca de la técnica de Morlete, “combina la devoción con el arte logrando resultados de gran delicadeza”.⁴⁴

43. TOUSSAINT, M.: Op. cit. p.168.

44. La cita pertenece a una de las plegarias marianas de las letanías de San Efrén de Siria: “Salve, refugio de los afligidos”. TOVAR DE TERESA, G.: Op. cit. vol. II., p. 388.